

Der Architekt und die Geschichte

Rede, gehalten zur Feier
der Rektoratsübergabe
an der Techn. Hochschule
Danzig am 1. Juli 1926
von Prof. O. Kloeppel

· Die Gesellschaft ·
von Freunden der
Danziger Hochschule
· ihren Mitgliedern ·
zum 6. Oktober 1926

Der Architekt und die Geschichte

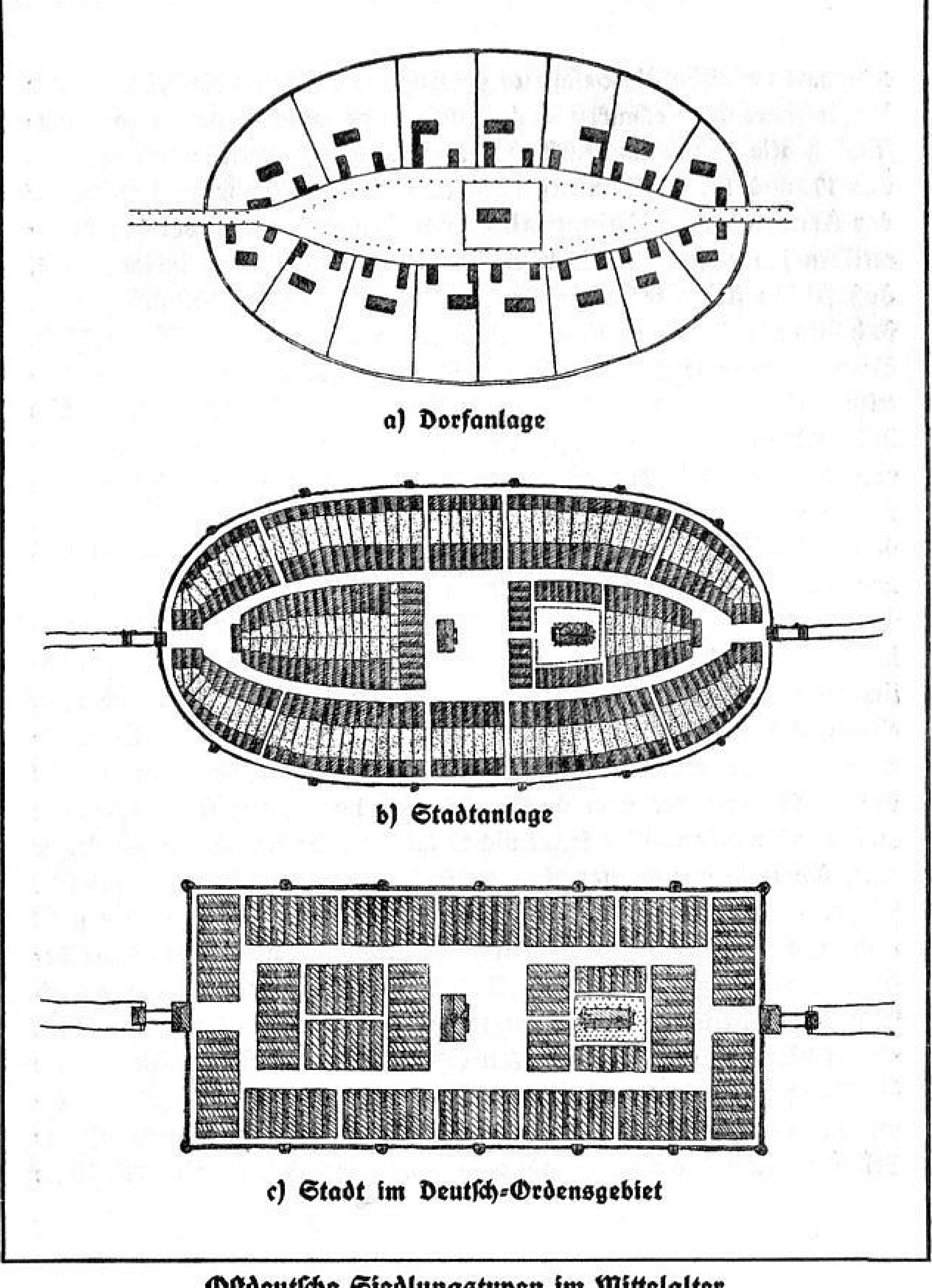
+ Zwei Tatsachen charakterisieren das hinter uns liegende Jahrhundert menschlicher Entwicklung. Auf der einen Seite vollständige Abkehr von den Grundlagen der Vergangenheit infolge ungeahnter technischer Fortschritte, auf der anderen liebevollstes Versenken in diese Vergangenheit durch intensivste geschichtliche Studien. Alles, was die früheren Jahrtausende technisch geleistet haben, erscheint uns heute als eine Spielerei gegenüber dem, was das letzte Jahrhundert auf diesem Gebiete vor sich brachte und ebenso ist in den letzten drei Menschenaltern mehr Geschichte geschrieben worden, als in der ganzen vorhergehenden Zeit menschlicher Geistesbetätigung. Und so haben wir die seltsamsten Dinge erreicht. Wir schweben wie ein Vogel durch die Lüfte und vermögen abends im Lehnstuhl die Geräusche einer ganzen Welt an unser Ohr zu zwingen. Wir kennen die religiösen Anschauungen des Neandertalmenschen ebenso gut, wie die kosmetischen Mittel, deren sich vor tausenden von Jahren eine ägyptische Königin zur Erhaltung ihrer Schönheit bediente. Aber der an und für sich sehr berechtigte Stolz auf diese Erfolge wird doch immer wieder durch eine peinliche Frage getrübt. Ist durch unser großes Können und Kennen diese Welt nun schöner und sind wir dadurch klüger geworden? Denn diese Frage, so überflüssig sie manchem erscheinen mag, hat metaphysisch genommen, doch ihre tiefe Berechtigung. Wir fühlen in uns ein natürliches starkes Widerstreben gegen die Annahme, daß all dieses Kennen und Können nur Selbstzweck sein sollte. Es muß da doch einen tieferen Sinn, ein höheres Ziel geben, dem dies alles zu dienen hat. Der Materialist und der Idealist werden in dieser Zielsetzung sehr verschiedener Meinung sein können. Ich denke als Idealist und so kann mein Kennen und Können nur einen Sinn, nur ein Ziel haben, und das ist, immer klüger zu werden, um diese meine Welt immer schöner zu gestalten. So klein ich bin, ich fühle mich doch als Glied einer großen

Kette, die sich um den Zentralpunkt alles Daseins dreht. Das Losungswort heißt: „So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid."

+ Unter diesem Gesichtswinkel erscheint also unsere Frage ebenso wichtig wie berechtigt. Hat uns das verflossene Jahrhundert klüger gemacht und ist die Welt in seinem Verlaufe schöner geworden? Auf beide Teile dieser Frage kann man ehrlich nur mit einem Nein antworten, sobald man nicht die Klugheit und Leistung des Einzelnen, sondern die der Gesamtheit ins Auge faßt. Noch nie hat die Entwicklung der Menschheit weniger unter dem Einfluß gesunder geschichtlicher Erkenntnisse gestanden, noch nie hat das öde, uferlose Schlagwort soviel vermocht als heute. Und was der Welt Schönheit betrifft, so ist ja die von einer Zeit geschaffene sichtbare Kultur immer der klare Spiegel der von ihr getragenen Gesamtkultur gewesen. Und da zeigen sich nun Gegensätze, wie sie schroffer nicht gedacht werden können.

+ Stellen Sie sich einmal vor, wir wären 100 Jahre zurückversetzt. Sie führen mit dem Postwagen die Straße von Dirschau über Praust-Ohra an Danzig vorbei, die Pelonkerstraße bis Zoppot. Welch eine Fülle von schönen Bildern bereitete ihnen damals alles, was menschliche Hand in diese von Natur so gesegnete Landschaft hineingesetzt. Und heute, was ist daraus geworden? Ich glaube, es erübrigt sich hier ins Einzelne zu gehen. Jeder, der überhaupt Empfindung für diese Dinge hat, weiß was ich meine.

+ Also, unser eifriges Geschichts-Studium hat uns nicht klüger gemacht, und durch die technischen Errungenschaften ist die Welt nicht schöner geworden. Worin mag das seinen Grund haben? Vielleicht liegt er im Verhältnis der technischen Wissenschaften zur geschichtlichen Wissenschaft, vielleicht fehlt es hier an einer Wechselwirkung, die allein das erträumte Ziel sicher stellen könnte. So lohnt es sich wohl einmal das Verhältnis dieser beiden zu einander zu betrachten, wobei ich mich in der Hauptsache auf mein besonderes Arbeitsgebiet — die Architektur beschränken werde.



Ostdeutsche Siedlungstypen im Mittelalter

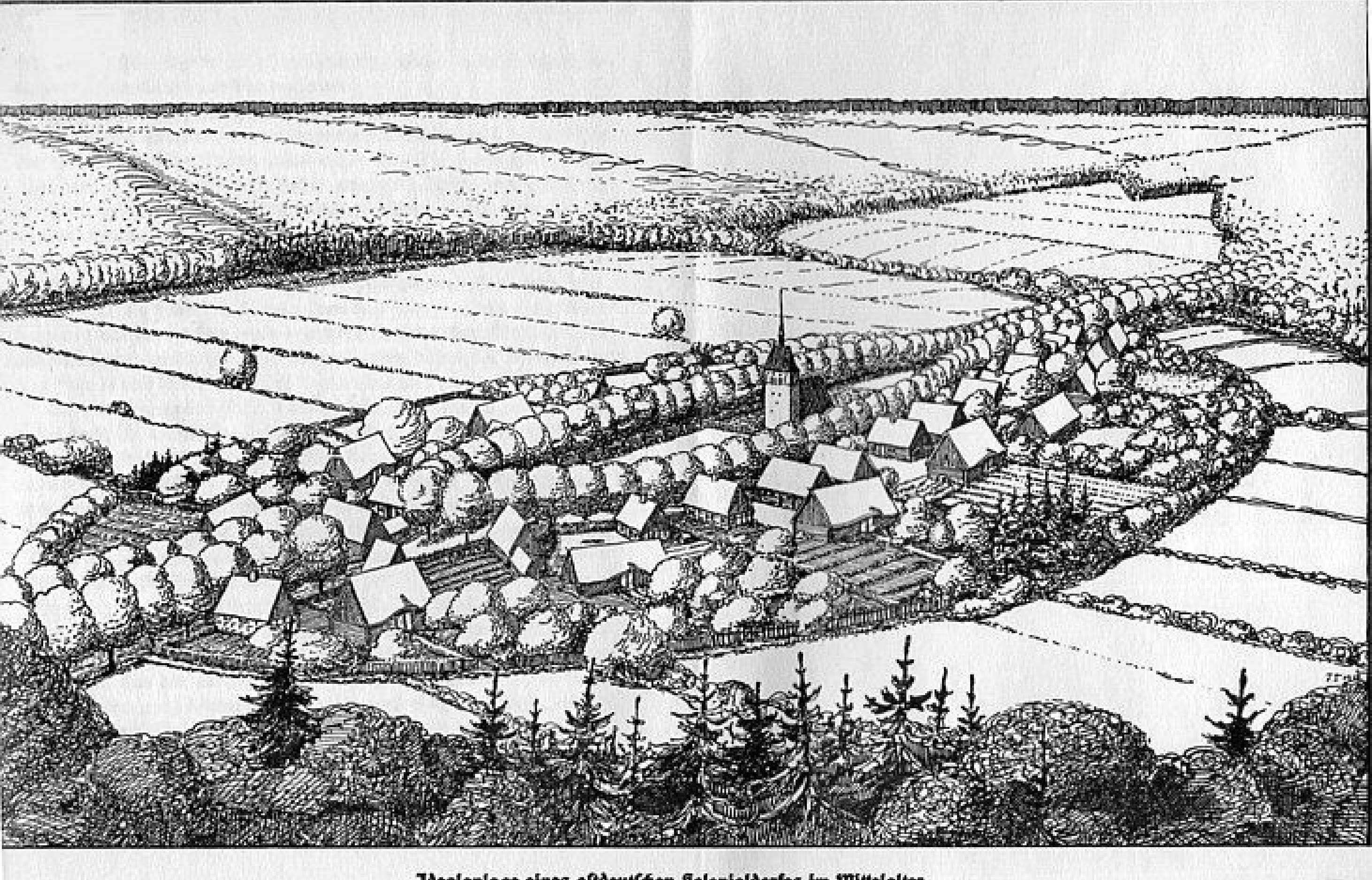
+ Nehmen wir hier die Geschichte zur Hilfe, so zeigt uns diese, daß früher der Architekt der Techniker kat' exochen gewesen, in dessen Hand tatsächlich alle technischen Aufgaben lagen. Ein Zustand, der auch noch das 17. und 18. Jahrhundert umfaßte, man braucht nur an den Begriff der Architektura Universalis zu denken, wie er sich bei den Theoretikern jener Zeit entwickelt findet. Hiermit in vollem Einklang steht, daß früher jedes technische Erzeugnis zugleich eine Gestaltung war, d. h. als plastisch körperliches Gebilde die denkbar schönste Form erhielt, die sich sein Schöpfer vorstellen konnte. Die ausgesprochene Arbeitsteilung ist erst ein Kind des 19. Jahrhunderts, als Umfang und Inhalt der einzelnen technischen Disziplinen zu groß wurden, um noch von einer Persönlichkeit umfaßt werden zu können. Zunächst spaltete sich so der Maschinenbau von der Architektura Universalis ab, dann folgte wesentlich später der Ingenieurbau, sodaß für den Architekten nur noch das blieb, was wir heute unter Hochbau verstehen, wobei aber dessen technisch schwieriger statischer Teil auch in der Hand des Bauingenieurs liegt. Zunächst blieb eine gewisse Erinnerung an die ursprüngliche Einheit der drei technischen Disziplinen gewahrt nnd dies beruhte auf einem Rest jener eben erwähnten alten Vorstellung, daß jedes technische Erzeugnis auch eine Gestaltung zu sein habe. So holte sich denn zunächst der Maschinenbauer noch den Architekten heran, um seine Maschine „schön" zu machen. Wer kennt nicht Maschinenkonstruktionen aus dieser Zeit, die noch mit Säulen-Kapitellen, Akanthusfriesen und ähnlichen Dingen geschmückt waren. Tatsächlich handelte es sich hier aber nicht mehr um eine organische räumliche Gestaltung, sondern um eine Dekorierung recht äußerlicher Art. Ähnlich ging es dem Bauingenieur, auch seine technischen Erzeugnisse mußte der Architekt irgendwie schmücken. Es sei hier nur an die Torbauten eiserner Brücken-Konstruktionen, an die Wassertürme in Form romantischer Turmanlagen und ähnliches erinnert. Aber allmählich begann man diesen Schmuck rein technischer Leistungen als das zu empfinden, was es wirklich war, eine künstliche

Zutat, die mit dem inneren Wesen der Sache eigentlich nichts zu tun hatte. Und so fing man an, sich dagegen aufzulehnen, dies tat zunächst der Maschinenbauer und dann folgte der Bauingenieur. Es kam die Parole auf von der Schönheit der reinen Konstruktionsform, eine sachlich richtig und gut konstruierte technische Leistung sollte damit auch schon schön sein, eines weiteren bedürfte es hierzu nicht. Vom Standpunkt des reinen Technikers aus ist das Entstehen einer solchen Anschauung durchaus verständlich. Unbegreiflich aber muß es unter dem Gesichtswinkel des richtigen Begriffs der Gestaltung bleiben, daß es auch viele Architekten gab, die sich dieser Parole von der Schönheit der reinen Konstruktionsformen anschlossen. Bedeutete die Anerkennung der Richtigkeit einer solchen Anschauung seitens des Architekten doch eigentlich, daß er sich selbst für überflüssig erklärte. Denn nachdem er die Lösung der technisch schwierigen Aufgaben an die beiden anderen Fachrichtungen abgegeben, was blieb für ihn denn eigentlich noch übrig, sobald technisch richtig konstruieren auch schon schön gestalten war?

+ Daß der Architekt sich aber erst dazu hergegeben hatte, die technischen Erzeugnisse der anderen Fachabteilungen nur rein äußerlich zu dekorieren und dann auch noch der Anschauung beitrat, gut konstruieren sei auch schon gut gestalten, findet seine Erklärung darin, daß auf dem Gebiete der Gestaltungsanschauung bei ihm ein Umschwung eingetreten war, der seine Tätigkeit im stärksten Gegensatz zu dem gesetzt hatte, was seine Vorgänger in früheren Jahrhunderten und Jahrtausenden geschaffen. Wann dieser Umschwung eingetreten, ist eine viel umstrittene Frage. Dehio sieht sein Charakteristikum mit Recht in dem Augenblicke gegeben, wo der Nichtkünstler, der nur über Kunst Schreibende Einfluß zu gewinnen beginnt über den Kunstausübenden und anfängt, ihm die Wege vorzuschreiben, in deren Bahnen sich seine Tätigkeit zu bewegen habe. Der erste, der das in Deutschland mit Erfolg getan, war Winkelmann. Und so läßt denn Dehio seine Geschichte der Deutschen Kunst mit dem Auftreten Winkelmanns schließen, was dann noch kommt, hat

für ihn kein Interesse mehr. Und diesem ersten Propheten sind dann ungezählte andere gefolgt. Im Laufe des letzten Jahrhunderts ist sicher mehr über Kunst geschrieben, als Kunst hervorgebracht worden.

+ Der Bruch in der künstlerischen Tradition, der mit dem eben charakterisierten Vorgang einsetzt, ist ein ganz eigentümlicher. Die Geschichte architektonischen Gestaltens hatte bisher folgenden Verlauf genommen. Es löste sich in ihr Volk um Volk nach einander ab, wobei jedes neu in die Kulturentwicklung eintretende einerseits auf der vorher gegangenen Kultur aufbaute, andererseits wieder von vorne anfing. Das übernommene Erbe mußte erst erworben werden, um es zu besitzen. War man dann aber so weit, so führte das neue Volkstum den Entwickelungsfaden raumkünstlerischen Gestaltens in seiner Eigenart ein Stück weiter, um dann von der nächsten Welle abgelöst zu werden. Ich sage ausdrücklich, den Faden raumkünstlerischen Gestaltens, denn Baukunst ist Raumkunst, — die besondere stilistische Form ist neben diesem eigentlichen Inhalt der Architektur etwas recht Nebensächliches. Sie ist gewissermaßen die Sprache, deren man sich bedient. Und die Sprache, in der ich etwas sage, bleibt doch etwas verhältnismäßig Gleichgültiges gegenüber dem, was ich in ihr auszudrücken habe. Man kann bekanntlich unter bester Beherrschung einer Sprache in ihr etwas sehr Kluges und etwas sehr Dummes sagen. Die Baukunst als Raumkunst hat nun drei Ordnungen, drei Potenzen, die erste ist das einräumige Gebilde, die zweite das mehrräumige und die dritte die Zusammenfassung der beiden ersteren zum städtebaulichen Gesamtkunstwerk. Die Entwickelung beginnt immer mit der nach innen wie außen einheitlichen Lösung der einfachsten Bauaufgabe des Einraumes. Schon viel schwieriger ist es, eine Mehrheit von Räumen im gleichen Sinne zusammenzuschweißen und stets nur langsam folgt der Fortschritt zum Letzten, aus diesen beiden Zellen eine künstlerische Synthese dritter Ordnung zu bilden. Welle auf Welle trug diese Entwickelung immer weiter vor und das 17. und 18. Jahrhundert brachte ihren Höhepunkt in einer Weise, daß über das hier erreichte



Idealanlage eines ostdeutschen Kolonialdorfes im Mittelalter.

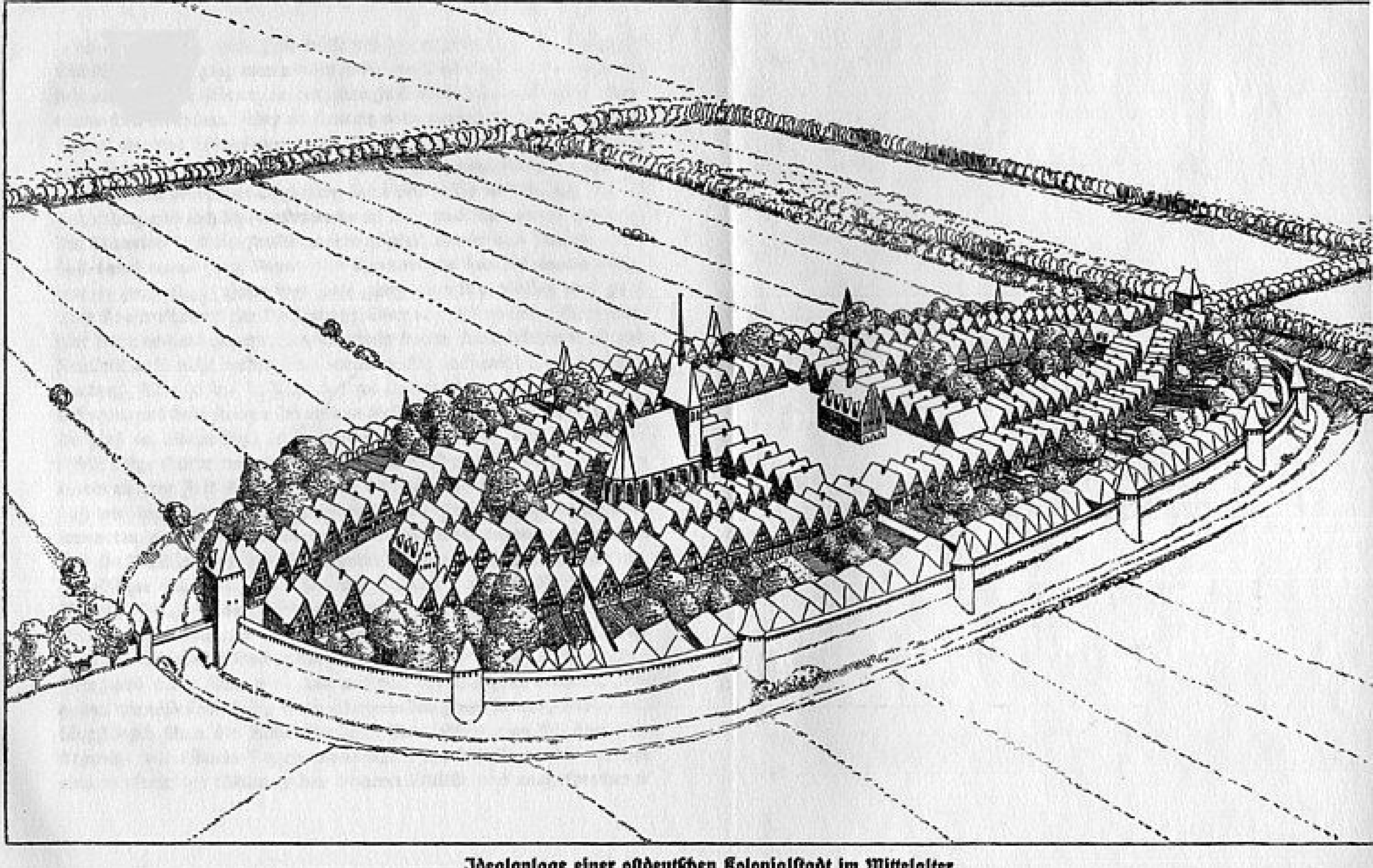
raumkünstlerische Ergebnis ein Fortschritt eigentlich nur noch quantitativ nicht mehr qualitativ denkbar erscheint.

+ Doch jetzt geschah das größte Wunder von allem, der Schönredner kam über den Künstler und verleugnete sein Werk, für ihn bedeute der raumkünstlerische Organismus nichts und die Form alles. Und nun wurde der formalistische Hebel aus zwei Richtungen angesetzt, um aus der größten raumkünstlerischen Leistung aller Zeiten einen Trümmerhaufen zu machen. Es kamen als Totengräber einer unvergleichlichen Zeit der Klassizismus des 19ten Jahrhunderts und die Romantik. Dieser Klassizismus lehrte, es gibt nur eine große Kunst und das ist die Form der Griechen um das Jahr so und soviel. Alles vorher ist nur Vorbereitung, alles nachher Verfall. Der Künstler ahme die Natur nach, verkündete Winkelmann. Das haben die Griechen um das Jahr so und soviel in der vollkommensten Weise getan, also ahmen wir die Griechen um das Jahr so und soviel nach, so ahmen wir die Natur besser nach, als wenn wir das unmittelbar zu tun versuchten. Und der Romantiker verkündete, die Antike und Renaissance sind welsche Huren, deutsch ist nur die Gotik. Bauen wir also wieder in gotischen Formen, so haben wir auch wieder eine große nationale Kunst. Nirgends war mehr von der Baukunst als Raumkunst die Rede, sondern nur noch von Formen und so begann das Zeitalter eines uferlosen Formalismus, in dem wir trotz allen Ansätzen zu besserem auch heute noch mitten drin stehen. Aber so sehr dieser Klassizismus die angeblichen Verfallsformen des 17. und 18. Jahrhunderts verdammte, so setzte er sich damit zunächst noch nicht in einen grundsätzlichen Gegensatz zur raumkünstlerischen Gestaltungsart jener Zeit. Das tat aber um so entschiedener die Romantik, es brach sich hier eine ganz dilettantische Anschauung über das Wesen raumkünstlerischen Schaffens Bahn. So wie der Maler verfuhr, wenn er ein sogenanntes Stilleben stellte, hier ein Blumenstrauß, da ein alter Topf, ein faltenreich drapiertes Tuch usw. so sollte auch der Aufbau eines einzelnen architektonischen Gebildes, wie die Zusammenfassung

solcher zur übergeordneten Einheit vor sich gehen. Und so entstand, die Vorstellung, es gäbe zwei verschiedene gleichberechtigte, durch völkische Unterschiede bedingte Arten raumkünstlerischen Gestaltens, eine strenge, antik renaissancistische, romanische und eine freie mittelalterlich malerische, germanische, wo jedes Einzelglied sein Sonderleben führen dürfe und müsse. Man sieht hier die Verwirrung der Begriffe, zunächst wurden die Formen, die Sprachen zur Hauptsache gemacht und dann sollte es für jede Sprache womöglich auch noch eine besondere Wahrheit geben, die nur durch sie verkündet werden könnte.

+ Und nun das Merkwürdige und zugleich Bezeichnende, diese Art Klassizismus und diese Art Romantik wurden zunächst garnicht als Gegensatz empfunden, im Gegenteil, wir sehn sie lustig in einer Person vereint. Gerade einer der gefeiertsten Klassizisten jener Zeit, Schinkel, war eben so sehr Romantiker. Man ging vielfach so weit, das Ziel der Ziele in einer Vermählung von Griechentum und Mittelalter zu sehen. Faust und Helena. Doch das Kind dieser Ehe, Euphorion, sollte nicht lange leben.

+ Und der Architekt befolgte nun alle diese von außen an ihn herangetragenen Lehren willig, aber das damit erzielte Ergebnis wollte ihn selbst ebenso wenig befriedigen, wie seinen selbstbewußten Lehrmeister. So suchte man nach einer Ursache für diesen Mißerfolg und sie wurde auch bald gefunden. Es war wieder eine recht äußerliche, die Form sollte an allem schuld sein, man glaubte zu erkennen, daß es eben falsch war, sich an das Mittelalter oder an die griechische Antike anzuschließen. Wir ständen diesen Zeiten doch zu fern und müßten Anschluß an Perioden suchen, die mit unserer Geistesfassung näher verbunden wären. So kam man zur deutschen Renaissance, zur italienischen, zum Barock mit all seinen Abwandlungen und schließlich zu dem, was auf den Barock folgte und siehe da, schon hatten wir einen Neo-Neo-Klassizismus. Aber auch all das gab immer nur neue Enttäuschungen, so wurde trotzdem es eine Renaissance gegeben, das Dogma gefunden, es sei überhaupt falsch, historische Formen, etwas Gewesenes und nun ein für allemal totes wieder



Idealanlage einer ostdeutschen Kolonialstadt im Mittelalter.

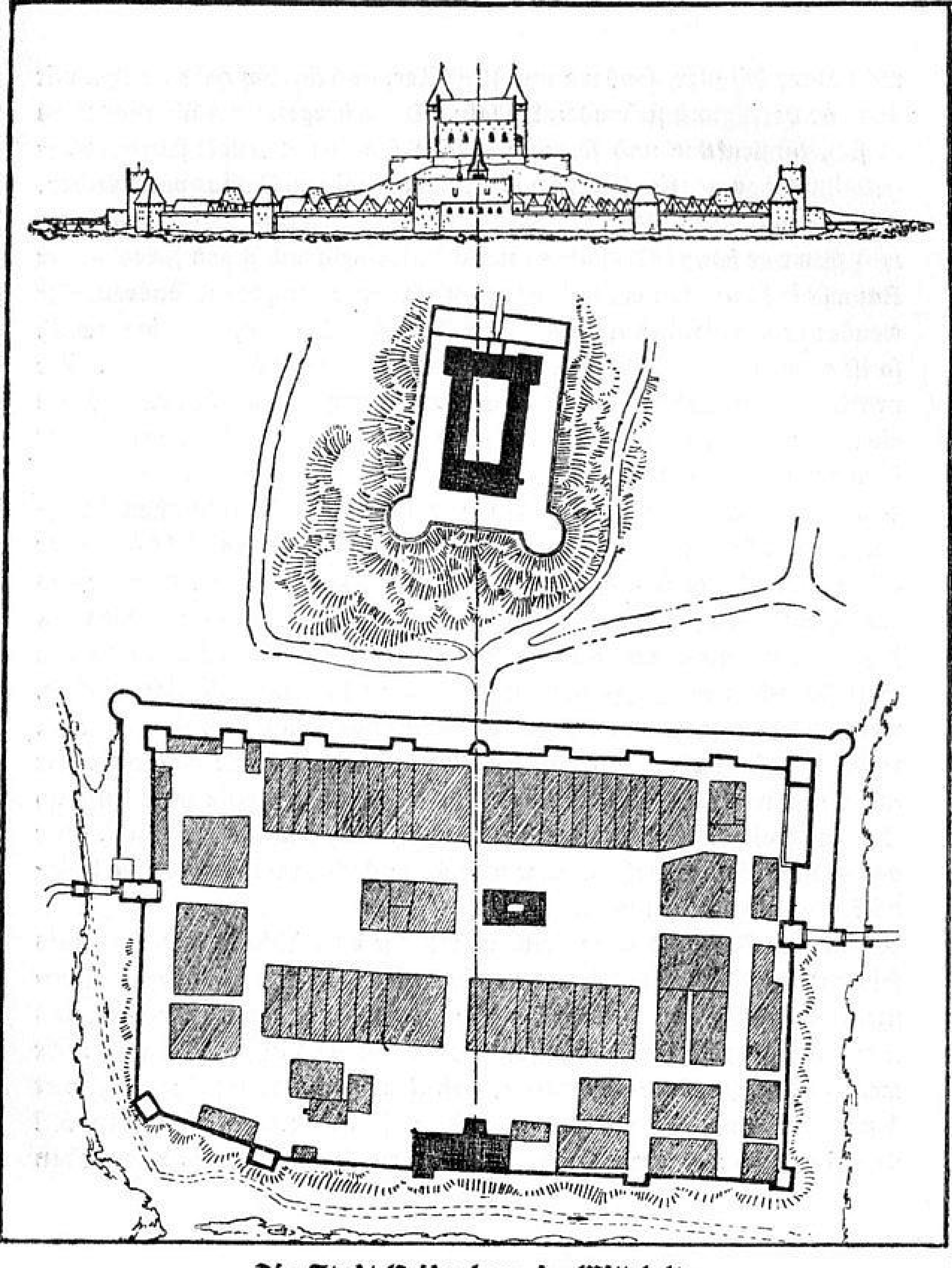
beleben zu wollen. Jede Zeit müsse sich ihre eigene Form, ihren eigenen Stil schaffen. So ging man wieder frisch ans Werk und siehe da, es zeigte sich als garnicht schwer, in kürzester Frist hatte man tatsächlich einen neuen Stil erfunden. Aber es dauerte nicht lange, da stellte sich auch hier wieder der Katzenjammer ein. So war denn die Zeit reif für die neue Lehre, die von der reinen Technik herkam, man müsse nur auf die bösen Formen überhaupt verzichten, dann wäre alles in Ordnung. Etwas gut, richtig und sachlich Konstruiertes sei eben auch schon etwas Schönes. Die Material- und Konstruktionsgerechtigkeit wurde das Panier. Und daß dabei etwas ganz Neues und Eigenartiges herauskommen müsse, war ja ganz klar. Hatte man doch ganz neue Materialien und ganz neue Konstruktionen zur Verfügung: Eisen und Eisenbeton. Aber auch hier sollte es bald hapern, das Ergebnis konnte seine Nüchternheit und Kahlheit bald nicht verleugnen, etwas mußte doch wohl hinzugetragen werden. Alles schien doch wieder zu irgend einer Formengebung zu drängen, und bald stellten sich auch in diesem Sinne neue Propheten ein. Da hieß es, woran liegt es denn eigentlich, daß wir keine eigenartige selbständige Kultur und einen ihr entsprechenden äußeren Ausdruck in einem unserer Zeit charakteristischen Stil haben? Ganz einfach daran, daß wir das unserer Zeit Eigenartigste und Wesentlichste bisher verleugneten, und das ist die Maschine. Die Maschine bedeutet unsere Zeit und die Maschine hat ihre eigene Form längst entwickelt, eine Form von unendlicher Schönheit, die Form der Zukunft kann nur die Form der Maschine sein. All das, was wir heute als Futurismus, Kubismus usw. in Malerei, Plastik und den anderen Künsten am Werke sehen, ist das versteckte unbewußte Suchen nach einer neuen, zeitgemäßen Ausdrucksform, und diese Form wird uns nur von der Maschine kommen. So haben wir also schon lustig einen allerneuesten Formalismus, und er hat längst auch schon die Architekten ergriffen. Sieht man sich aber das Ergebnis mit offenen Augen etwas näher an, so stellt es sich dar als eine merkwürdige Mischung von bizarrer Willkür und ausgesprochener

Langerweile. So stecken wir also mitten drin im vollständigen Chaos. Wer es nicht glaubt, möge sich nur einmal das Ergebnis des Wettbewerbs um den Kölner Brückenkopf ansehen. Dieser neue Turm zu Babel zeugte zwar nicht, aber zeigte eine neue babylonische Sprachverwirrung auf dem Gebiete der Baukunst.

+ Wie aber hier herauskommen? Ich kenne da nur ein Mittel und dies heißt das große Lehrbuch der Geschichte. Aber Geschichte nicht in dem Sinne von Namen und Zahlen, vom Kleid und dem Äußerlichen der Sache, sondern im Sinne der Geschichte des architektonischen Werkes, des sich mit innerer Notwendigkeit vollziehenden Entwicklungsganges raumkünstlerischen Gestaltens von der ersten über die zweite zur dritten Ordnung, vom Nebeneinander zur Einheit, zur höchsten künstlerischen Synthese aller sichtbaren Kultur! Aber diese Geschichte kann mit wirklichem Erfolg nur der treiben, der von dem Werke etwas gelernt hat, der von innen an die Probleme herantritt, dessen täglich Brot es ist, mit ihnen zu ringen und nicht, wer von außen zu den Dingen kommt, mag seine Begeisterung für die Sache auch noch so groß sein.

+ Aus einer solchen richtig verstandenen Geschichte kann und muß der Architekt zunächst das Grundsätzliche lernen: was ist Baukunst, was ist ihr Zweck, was sind ihre Mittel und wie verhalten sich diese Dinge zueinander; und da lautet die Erkenntnis dann folgendermaßen:

+ Baukunst ist Raumkunst und ihre Werke entstehen ohne ein Vorbild der Natur, sie ist keine nachahmende, keine darstellende Kunst. Dafür lasten auf ihrer schöpferischen Betätigung andere schwere Bindungen, einmal der wechselnde, stets zu erfüllende Zweck und dann die Grenzen, welche durch die zur Verfügung stehenden Mittel, die Baustoffe, gegeben sind. Will der Architekt als Baukünstler, d. h. Raumkünstler seiner Aufgabe gerecht werden, so muß er über dem Zweck und über den Mitteln stehen, sie dürfen ihn nicht beherrschen, dürfen nur seine Diener sein. Erfüllt der Architekt den geforderten Zweck auch noch so gut, ohne ihm die räumlich einheitlichste und stärkste Gestaltung zu verleihen, so ist er



Die Stadt Neidenburg im Mittelalter

nicht Raumkünstler, sondern nur Praktiker, und ähnlich geht es ihm mit den zur Verfügung stehenden Mitteln. Diese bergen zwei Möglichkeiten in sich, konstruktive und formale. Läßt sich der Architekt seine Raumgestaltung von der Konstruktion und nicht von seinem Genius vorschreiben, so ist er wieder nicht Raumkünstler, sondern diesmal nur Konstruktivist, und formt er seine Mittel nicht nur zu dem einzig zulässigen Zweck seiner Raumschöpfung die höchste Wirkungssteigerung zu geben, sondern verwendet er die möglichen Formen um ihrer selbst willen, als Eigenzweck, so ist er wieder nicht Raumkünstler, sondern diesmal nur Formalist. Die praktische, die konstruktive wie die formale Leistung an sich kann dabei eine sehr große, sehr starke sein, aber der Baukunst als Raumkunst ist damit um nichts geholfen.

+ Ist der Architekt erst zu diesen grundsätzlichen Erkenntnissen durchgedrungen, so hat er schon unendlich viel gewonnen, ihm steht dann vor allem eine scharfe Waffe gegen das große architektonische Unglück des verflossenen Jahrhunderts, den Formalismus zur Verfügung. Er weiß jetzt, daß die Form nur das Mittel, eine Ausdruckssprache ist und daß man Sprachen nicht erfinden kann, sondern daß sie natürlich werden, wenn die entsprechenden Kräfte dazu vorhanden, und daß sie vergehen, wenn ihre Zeit abgelaufen ist. Hier wird vielleicht der eine oder der andere zum Widerspruch geneigt sein und fragen, sollte man wirklich Sprachen nicht erfinden können? Gewiß, auch dies ist geschehen, aber wir dürfen nicht vergessen, es wurde dann doch besten Falles eine Volapück oder ein Esperanto.

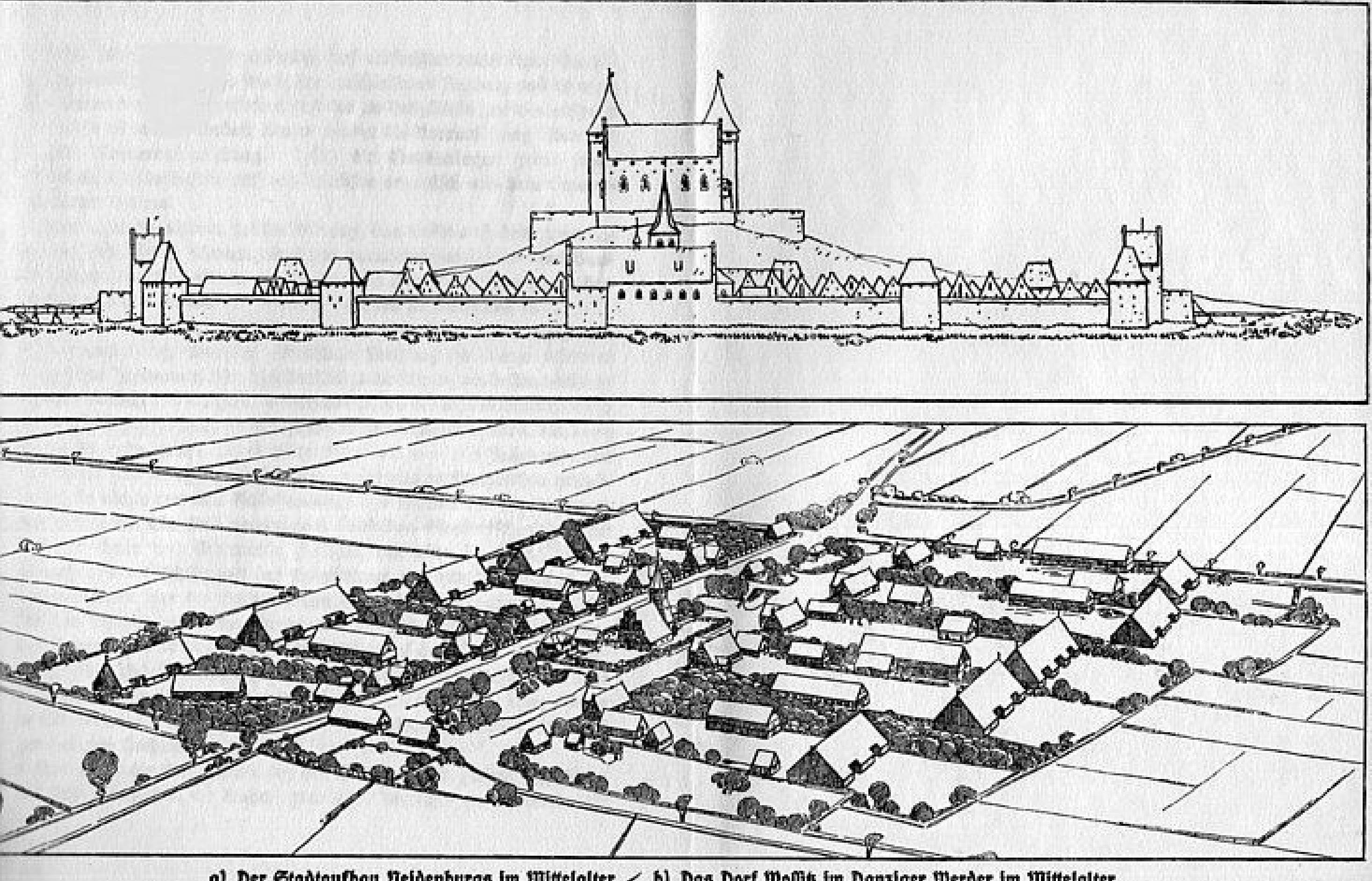
+ Hat der Architekt aber erst ein richtiges Verhältnis zur Form als seinem Mittel gefunden, so wird er das gleiche auch gegenüber der Konstruktion tun. Er wird nie mehr glauben, wenn seine Form versagt, daß ihm dann die Konstruktion helfen könne. Er wird dann aber auch nicht mehr auf den Gedanken kommen, daß ihm etwa die besondere Eigenart der Aufgabe ein Wegweiser sein möchte, daß es einen besonderen Stil des Kirchenbaues, des Warenhauses, des Industriebaues usw. geben

könne. Es gibt für alle seine Aufgaben nur eine sachliche Lösung auf der Grundlage der gleichen raumkünstlerischen Gestaltungsgesetze: Eurythmie und Symmetrie. Es sind das die ewigen Gesetze, nach denen der Weltenschöpfer alle seine organischen Gebilde gestaltet hat, nicht zuletzt den Menschen.

+ Mit der Erkenntnis vom unabänderlichen Dasein dieser ewigen Gesetze ist für den Architekten dann auch die Bahn frei, diese Gesetze wieder verstehen und anwenden zu lernen, wenn er nur die Geschichte eifrig benutzt als das große Lehrbuch von Ursache und Wirkung in den Dingen. Werfen wir als Beispiel für ein solches Geschichtsstudium einen kurzen Blick auf die raumkünstlerische Entwicklungsgeschichte des deutschen Mittelalters. Was gelang dem deutschen Geiste, als er das Erbe einer großen Vergangenheit antrat und doch in allem von vorne anfangen mußte, zuerst? Genau das gleiche, was seinerzeit der Antike zuerst gelungen: das Einfachste, die Aufgaben erster Ordnung, die einräumigen Gebilde, bei denen der Einraum das Primäre, die Mehrräumigkeit das Sekundäre, erst durch nachträgliche horizontale und vertikale Teilung hineingebrachte war. So entstanden jene wunderbaren klassischen Bautypen des ländlichen Einbaus, wo das ganze Wirtschafts-Anwesen in einer Einheit zusammengeschlossen war, das niederdeutsche und das oberdeutsche Bauernhaus. Diese wandelten sich in die Enge der Stadt übertragen im gleichen Sinne in die bürgerlichen Reihenhaustypen um. Ebenso einräumig lautete zunächst die Bauaufgabe des deutschen Rathauses. Sehen wir uns die gefundene Lösung näher an, so finden wir auch hier wieder dasselbe Gestaltungsprinzip, einfachste Grundform und damit stärkste räumliche Wirkung, kein Einzelglied um seiner selbst willen verwendet, sondern nur dazu da, die raumkörperliche Gestaltungsidee des ganzen zu steigern, ihr zur stärksten Charakteristik zu verhelfen. Dabei kein Zerfall in Einzelteile, höchste Einheit der Erscheinung, die immer nur möglich, die am einfachsten und am sichersten gegeben durch Anordnung einer klaren Symmetrieachse. Dieselben ewigen Gesetze,

nach denen die Baukunst aller Zeiten gearbeitet, hier nur in die Tat umgesetzt in einer eigenen, selbständigen Sprache.

+ Die dritte einräumige Bauaufgabe des Mittelalters bildet die Kirche, aber während es sich beim Bürger- und Bauernhaus wie dem Rathaus um Aufgaben handelte, die ganz aus eigenen Bedürfnissen heraus geboren waren und so auch räumlich von vornherein ihre ganz selbständige Lösungen fanden, so war das Mittelalter bei der Kirche mit einem Erbe der Vergangenheit belastet. Man übernahm hierfür den Bautyp der spätrömischen Basilika, eine dreischiffige Anlage mit höher geführtem Mittelschiff und selbständiger seitlicher Lichtzuführung. Dieses an und für sich schon nicht einfache räumliche Gebilde wurde dann noch mit allen möglichen Zutaten belastet, Querschiff, Kapellenkranz usw. Kein Wunder, daß hiermit das räumliche Ergebnis zunächst kein einfachstes sein konnte. Sein komplizierter Aufbau wurde aber noch viel unklarer mit dem Augenblicke, als die konstruktive Erfindung der Strebebogen und Strebepfeiler hinzutrat und diese Dinge den schon so unruhigen Baukörper als selbständige Glieder umwucherten. Das Innere ließ sich dadurch ja immer weiträumiger und großzügiger gestalten ohne seine einheitliche räumliche Wirkung zu verlieren, von außen dagegen konnte von einer solchen kaum noch die Rede sein, hier löste sich alles zu einer mystischen, unklaren, seltsam fantastischen Silhouettenwirkung auf. Halt gab der Sache nur der Umstand, daß man in der Längstrichtung meist eine klare Symmetrieachse beibehielt. Es wird immer eine der größten Taten mittelalterlicher Baukunst bleiben, wie schließlich doch klarer räumlicher Gestaltungswille dieser Auflösung Herr wurde. Das Ergebnis dieses Sieges ist die Hallenkirche mit ihren drei gleichhohen Schiffen, die typische städtische Pfarrkirche des späteren Mittelalters. In dieser kommen nach wie vor alle Bedürfnisse zu ihrem Recht, werden nach wie vor alle technischen Errungenschaften mittelalterlicher Gewölbetechnik voll ausgenutzt. Aber die letzteren verpuffen nicht mehr größtenteils nach außen in die Lüfte, sondern kommen restlos der Erweiterung des räumlichen Gesamtgebildes



a) Der Stadtausbau Neidenburgs im Mittelalter / b) Das Dorf Wossitz im Danziger Werder im Mittelalter

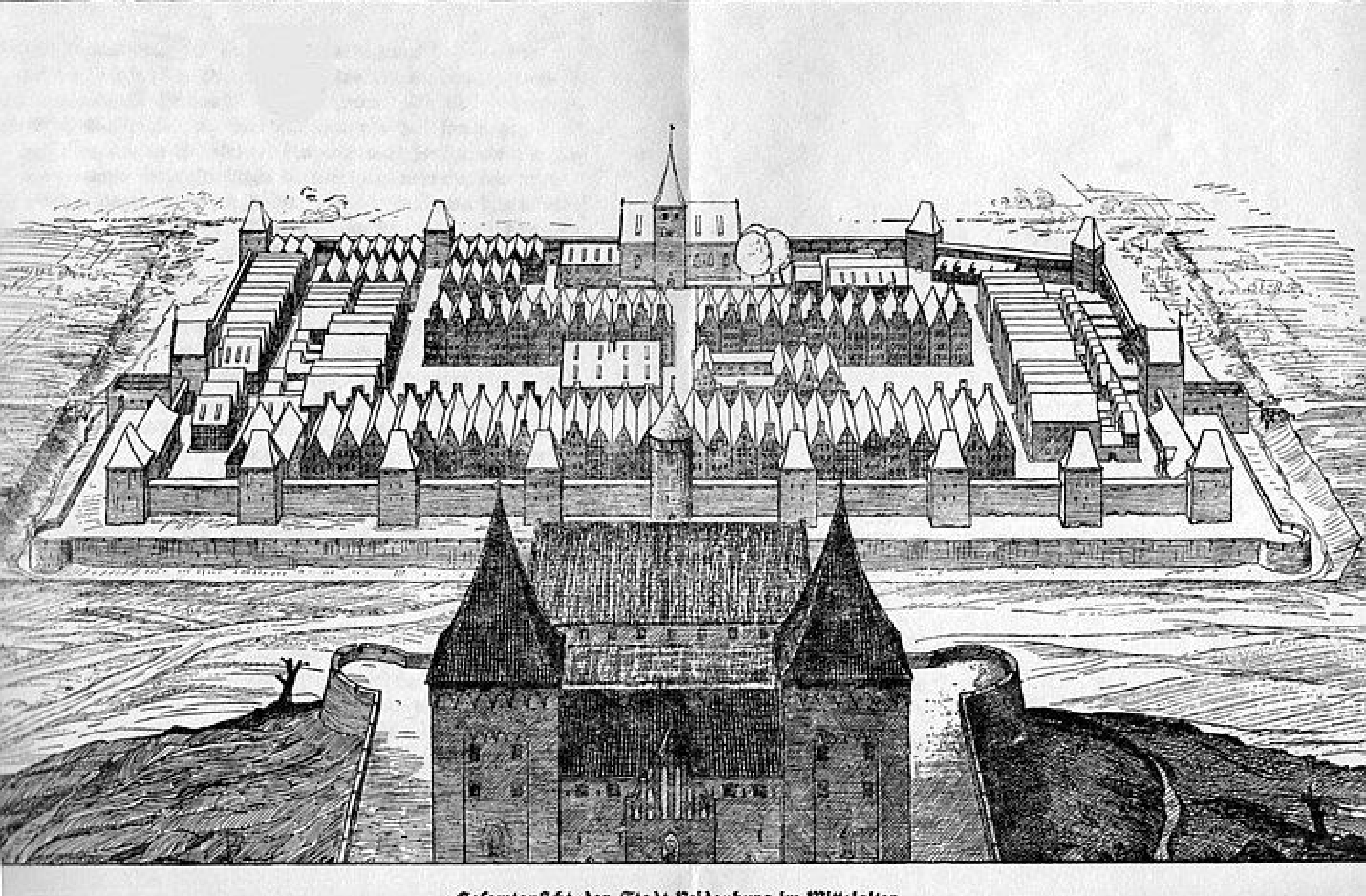
zugute. Und so entsteht schließlich auf einfachster rechteckiger Grundrißanordnung ein ebenso einfacher geschlossener Aufbau, und es wird von neuem der Beweis geliefert, daß die im Verhältnis zur Bauaufgabe einfachste räumliche Gestalt immer wieder die Voraussetzung bildet für höchste Monumentalwirkung. Selbst die Turmanlagen geben jedes räumliche Sonderdasein auf und wachsen organisch aus dem Gesamtbaukörper heraus.

+ Einfachste Grundform, größte Wirkung, das bleibt auch das zu verfolgende Ziel bei den schwierigeren von vornherein mehrräumigen Bauaufgaben des Mittelalters. Hier gab es in der Hauptsache zwei, das Kloster und den Herrensitz. Zunächst bestehen sie beide aus lauter selbständigen einräumigen Einzelbauten in mehr oder minder praktischer Zusammenstellung, aber der allmähliche Fortgang zu immer stärkerer räumlicher Zusammenfassung ist deutlich zu verfolgen, am besten vielleicht in der Baukunst des deutschen Ritterordens, wo die beiden Bauaufgaben Kloster und Herrensitz im Ordensschloß in eins zusammenfallen. Um 1400 ist die Aufgabe gelöst. Nach einer Vorarbeit von 1½ Jahrhunderten haben wir hier Anlagen, die sich in ihrer räumlichen Komposition grundsätzlich in nichts von den Schloßanlagen des 17. und 18. Jahrhunderts unterscheiden. Sie sind genau nach denselben künstlerischen Gesetzen der Eurythmie und Symmetrie gebildet, nur eben in einer anderen Sprache. Den Schlußpunkt der Entwicklung vor dem Niedergang des Ordens bildet hier die Schloßanlage zu Neidenburg. Charakteristisch für ihre Erscheinung ist der Verzicht auf alle überflüssigen Detailformen, der Hauptnachdruck liegt ganz offensichtlich auf der räumlichen Gestaltung. Aber ebenso wundervoll, wie diese Anlage ist, ebenso unbekannt blieb sie eigentlich bis heute, trotz der glänzenden Wiedergabe, die sie in Steinbrechts letzter Arbeit über die Entwicklung der Ordensbaukunst zur Zeit der Hochmeister gefunden.

+ Und dann die dritte Ordnung der Baukunst, die Zusammenfassung der einzelnen Zellen zur Einheit, zum städtebaulichen Gesamtkunstwerk.

Ein wie zusammengewürfeltes Etwas sind die ersten mittelalterlichen Siedlungsanlagen. Wie werden sie dann immer klarer und einheitlicher, um sich im nordostdeutschen Kolonisationsgebiet endlich zu vollständig organischen Bildungen durchzuringen. Der Höhepunkt der Entwicklung liegt auch hier im Bereich der Deutsch-Ordensbaukunst. Da bildet die zum Schloß Neidenburg gehörende Stadtanlage, so klein sie ist, ein ebenso glänzendes Beispiel der Weiterentwicklung auf ein klar erkanntes Ziel, wie die Schloßanlage selbst. Auch das Letzte ist hier erreicht, die Beziehung der raumkünstlerisch einheitlichen Stadt zu der im gleichen Sinne gelösten Schloßanlage. Durch das ganze Mittelalter wie die landesfürstliche Zeit zieht sich die Tatsache hin, daß zur Stadt die Burg oder das Schloß des Stadtherrn gehört. Im Mittelalter und im Anfang der landesfürstlichen Zeit haben beide noch ihre selbständige Befestigung und sind so auch zur Verteidung gegeneinander eingerichtet. Später fällt diese Trennung, sie wachsen zur Einheit zusammen, in der die Schloßanlage dann den Höhepunkt einer sich nach ihr zu ins immer Großartigere steigernden räumlichen Symphonie bildet. Dies alles ist schon vorgeahnt, vorgetan in der Stadt Neidenburg und seiner Schloßanlage. In klarster Achsenbeziehung zur Stadt thront das Schloß über dieser in einem architektonischen Aufbau ohnegleichen. Deutsche Kunst im deutschen Osten! Es hat selbstverständlich dem Umfange nach Größeres, der Form nach Reicheres gegeben, aber nichts im Sinne raumkünstlerischer Synthese Vollendeteres.

+ Das in diesem Sinne Größere und Reichere finden wir dann in ausgedehntestem Maße im Zeitalter des Landesfürstentums. Das Programm der mehrräumigen Bauten und der Stadtanlagen wird hier ein viel inhalt- und umfangreicheres und ist raumkünstlerisch, wie schon angedeutet, in derart glänzender Weise gelöst, daß damit alle früheren Leistungen in den Schatten gestellt wurden. Da sich diese Entwicklung der landesfürstlichen Zeit aber aufbaute auf der Sprache der Renaissance antiker Formenwelt und ihren Abwandlungen, hat die ausführlich ge-



Gesamtansicht der Stadt Neidenburg im Mittelalter

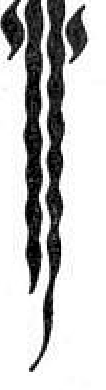
schilderte formalistische Anschauung des verflossenen Jahrhunderts ihre hohen raumkünstlerischen Leistungen als identisch, als abhängig von der damit verbundenen Formensprache genommen. Sie ist in dieser formalistischen Einseitigkeit, wie ebenfalls schon erwähnt, soweit gegangen, das Zufällige, das im Mittelalter eben noch nicht Fertige als ein selbständiges Prinzip architektonischen Gestaltens zu nehmen, das im ausgesprochenen Gegensatz stände zu dem, was die Antike wie ihre Wiederaufnahme in der Renaissance und deren Abwandlungen räumlich gewollt. Mit einem Worte, man hat geglaubt, es gäbe zwei Wahrheiten in einer Sache, der größte Irrtum, der überhaupt nur denkbar ist. Haben wir diesen Irrtum aber erst wirklich erkannt als das, was er ist, so kann es keinen Zweifel darüber geben, was heute Aufgabe und Ziel unseres raumkünstlerischen Gestaltens sein muß. Unsere ganze sichtbare Kultur trotz ihres großen Inhalts und Umfangs und der damit verbundenen modernen technischen, sozialen, hygienischen usw. Anforderungen, den Verkehrsfragen zu Lande, zu Wasser wie zur Luft usw. zur selben künstlerischen Synthese zu bringen, wie sie der Antike, dem Mittelalter und der landesfürstlichen Zeit als Ideal vorgeschwebt hat. Es gilt mit einem Worte, die platonischen Ideen höchster raumkünstlerischer Vollendung von den Sternen herunterzuholen. Neben dieser grenzenlosen Aufgabe spielt die Frage, das muß immer und immer wieder betont werden, in welcher formalen Sprache wir dies tun, eine höchst nebensächliche Rolle. Es liegt aber auch nicht der mindeste Grund vor, warum wir dies nicht in unserer eigenen Sprache tun sollten. Nichts Verfehlteres aber, als sich den Sinn für die Hauptaufgabe von dem Trugbilde der Schaffung eines neuen Stils trüben zu lassen. Friedrich Ostendorf, der als erster mittelalterliche Baukunst an unserer Hochschule lehrte, hat es klar ausgesprochen, daß ein neuer Stil immer nur dann entstehen kann, wenn ein junges kräftiges Volkstum neu in die Entwicklung eintritt und das Erbe einer großen Vergangenheit übernimmt. Diese Tat ist zweimal in großartigster Weise geleistet worden, einmal durch die Griechen, das

zweite Mal durch die Germanen. Uns fehlt jede Voraussetzung für ein gleiches. Wir sind kein junges Volk mehr, wo ist heute die Einheit der Weltanschauung, die Einheit des Lebensziels, der Gleichtritt der Massen, die hierzu unbedingte Voraussetzungen bilden! Lassen wir es also, solchen Träumen nachzuhängen, und seien wir dankbar, wenn es uns gelingen sollte, die großen räumlichen Aufgaben unserer Zeit in dem erkannten einzig möglichen Sinne zu lösen, im Sinne einer künstlerischen Synthese unserer gesamten sichtbaren Kultur.

+ Aber das, was das größte Hindernis für die Erreichung eines solchen Zieles in unserer Zeit bildet, wurde im Vorhergehenden schon angedeutet. Die allgemeine Auflösung, das Neben- und Auseinander, in dem sich unsere Lebensbetätigung befindet. Die Arbeitsteilung war die Stärke des verflossenen Jahrhunderts, aber zugleich sein Fluch. Soviel der Bienenfleiß dieser Arbeitsteilung den Einzelgebieten auch Erfolge gebracht, er bildet das größte Hindernis für die Zusammenfassung auf ein einheitliches Ziel. Man versteht sich untereinander nicht mehr und kann sich so auch auf keinen einheitlichen Marschrichtungspunkt einigen. Und was wir auf wissenschaftlichem und technischem Gebiete hier erleben, ist nur ein Spiegelbild der allgemeinen Zerrissenheit unseres Volkstums! Vertikal sind wir gespalten in Konfessionen, Geistesrichtungen der verschiedensten Art, horizontal in Klassen, Parteien, Interessengruppen usw. usw., jede ihrem Sonderziel nachjagend und sich als Todfeindin der anderen fühlend. Wo soll da eine einheitliche Kultur und ihre künstlerische Synthese herkommen? Wir müssen uns darüber klar werden, es handelt sich heute darum, ob wir noch die innere Kraft besitzen, einem Zeitalter der Teilung, des Nebeneinanders und des Auseinanders menschlichen Kennens und Könnens, eine Periode der Zusammenfassung, der Einheit, der Synthese dieses Kennens und Könnens, aber nicht nur das, sondern noch darüber hinaus, auch unseres Wollens heraufzuführen. Hiermit steht und fällt unsere ganze Zukunft, die Frage Kultur oder Chaos, hiermit wird entschieden, ob dieses unser Leben noch lebenswert sein

soll, ja noch vielmehr, ob dieses unser Leben überhaupt noch sein soll oder ob ein junges ,neues Volkstum, das sich solche Kraft noch zutraut, über uns zur Tagesordnung übergeht. So gilt es diesen schweren Kampf um die innere wie äußere Einheit auf allen Gebieten zu führen mit dem Einsatz letzter körperlicher, letzter geistiger Kraft, aber nicht zum wenigsten auch mit dem Einsatz letzter sittlicher Kraft.

„Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage".



Anhang

Zur Entwickelungsgeschichte der mittelalterlichen Siedlungsanlagen im ostdeutschen Kolonialgebiet

+ Die Siedelungsanlagen des Ostdeutschen Kolonialgebietes sind nicht allmählich geworden, sondern von vornherein planmäßig angelegt. Nur darf man dabei nicht vergessen, daß die damaligen Mittel einen gut überlegten Plan in die Tat umzusetzen, sehr primitive waren und daß auch sonst so manche Zufälligkeiten und Nebenwirkungen mitspielten, die das Ergebnis leicht trüben konnten. Gibt man sich aber die Mühe, die Dorf- und Stadtanlagen des Ostens in ihrem ursprünglichen Kern vergleichend zu studieren, so ist es nicht schwer, das Schema herauszuschälen, nach dem im allgemeinen verfahren wurde. Demgegenüber bedeuten die vorhandenen Abweichungen meist nichts Gewolltes, sondern beruhen nur auf nicht überwundenen Hinderungen verschiedener Art. Das gedachte Schema schwebt wie eine platonische Idee über diesen Dingen, es ist nur selten gelungen sie wirklich schlackenfrei in die Tat umzusetzen.

+ Das Idealschema des Kolonial-Dorfes ist im allgemeinen eine ovale Anlage. Sie liegt faßt immer an einer durchgehenden Straße, deren Ränder am Dorfeingang ausschwingend eine länglich runde Fläche umgeben, um sich am entgegengesetzten Dorfausgange dann wieder zur normalen Straßenbreite zusammenzuschließen. An den ausgeschwungenen Straßenrändern liegen die bäuerlichen Gehöfte aneinandergereiht, in der mittleren Fläche ist die Kirche vom Friedhof umgeben angeordnet. Was übrig bleibt dient als Versammlungsort der Gemeinde oder zur Unterbringung der Dorfteiche. Entsprechend der rundlichen Form des inneren Dorfangers bekommt die Anlage auch nach außen die Form eines Ovals, das sich ursprünglich scharf gegen das Außengelände abhob, weil die Dörfer einheitlich mit Schutzhecken oder Zäunen umgeben waren.

+ Aus diesem Dorfe wird nun die Stadt genau wie sich das Bauernhaus zum Bürgerhaus umgestaltet. Tatsächlich sind die einfachsten kleineren und damit zugleich auch zahlreichsten Stadtanlagen zum mindesten in ihrem ursprünglichen Kern weiter nichts als der erweitert ausgebaute Dorfgrundriß, wie wir ihn eben kennengelernt haben. Und zwar erfolgt die Erweiterung indem die Zwickel des großen Angers eine Bebauung erhalten und nur in der Mitte ein

etwa quadratischer Platz übrig bleibt. Auf ihm steht das Rathaus als rechteckiger Baukörper, unten sind Räume für Handelszwecke, darüber der Gemeindesaal angeordnet. Bei seiner Doppelbestimmung für die wichtigsten Lebensbetätigungen des Gemeinwesens ist diese Stellung auf dem Marktplatz von allen Seiten frei zugänglich, das Gegebenste. Für die Kirche ist eine solche leichte Erreichbarkeit nicht unbedingtes Erfordernis und da alles von dem Marktplatz und den Straßen aus zugängliche Gelände für Anlage von Bürgerhäusern ausgenutzt werden soll, ergibt sich als naheliegende Lösung eine Umbauung der Kirche. Sie wird so in die Mitte eines der beiden in die Dorfaue hineingesetzten dreieckigen Baublöcke verlegt. Bild 1a und 3 geben das Idealschema einer solchen Stadtanlage. Man sieht sie besteht nur aus zwei Straßen, die sich an dem einen Tore auseinandergabeln, um sich beim anderen wieder zusammenzuschließen, nachdem sie in der Mitte, wo der Marktplatz liegt, einen erheblichen Abstand von einander erreicht hatten. Außer diesen beiden Hauptstraßen sind noch zwei Längsgassen vorhanden, welche sich an der Stadtmauer entlang ziehen und außerdem einige Quergassen, die die Verbindung von dem Marktplatz und den beiden Hauptstraßen zu den Mauergassen herstellen.

+ Im Gebiete der Deutschordenskunst erfährt dieses Normalschema dadurch eine gewisse Abänderung, daß der Orden wohl angeregt durch die Erfahrungen und Kenntnisse, die er im Orient gesammelt, statt der rundlich ovalen Grundform, eine rechteckige bevorzugt. Wie die gegebenen Bilder zeigen ist damit tatsächlich keine grundsätzlich verschiedene Art der Dorfbildung, städtischen Straßenführung, Platzanlagen usw. verbunden. Derartige Siedlungspläne bekommen durch ihre scharfe Linienführung nur noch etwas bestimmteres, charakteristerisches als die vorher geschilderten Bildungen. Als etwas Neues finden wir dann aber häufig die Hintergasse für die inneren Baublöcke ebenso durchgeführt, wie sie für die äußeren durch die Gasse entlang des Mauerzuges von selbst gegeben war. Dadurch wird es möglich, das städtische Gelände ohne jede Hofbildung restlos zu bebauen.

+ Es leuchtet ein, daß es sich bei diesem Normalschema mit nur zwei Straßen nicht um große Anlagen handeln kann. Tatsächlich ist es ja aber auch für das deutsche Kolonisationsgebiet im Osten charakteristisch, daß man sehr viele dafür aber auch sehr kleine Städte gründete und so ging die Mehrzahl über dies einfachste Schema nicht hinaus. Soweit sie größer angelegt wurden, erfuhr das Schema dadurch eine Erweiterung, daß man unter Beibehaltung des alten Grundprinzips die Zahl der in der Hauptsache parallel nebeneinander laufenden

Straßen einfach vermehrte ohne sonst eine Änderung eintreten zu lassen. So erweiterte sich der einfache Zweistraßentyp oft zum Drei- und Vierstraßentyp, während 5 und 6 Parallelstraßen schon ein sehr seltenes Maximum darstellen. Immer aber bleibt die einseitige Entwicklungsrichtung beibehalten, von Tor zu Tor verlaufende Hauptstraßen mit nur untergeordneten Querverbindungen. Selbst wo ein drittes oder ein viertes Tor vorhanden und so in der Querrichtung eine Hauptverkehrsstraße nötig wird, ist es doch nur diese eine, die dann eingefügt wird, ohne daß die ausgesprochene Längsentwicklung der Stadt damit aufgehoben ist.

+ Die gegebenen Bilder zeigen ein wie wunderbares räumliches Ergebnis mit diesem Planschema für die innere und äußere Gestaltung der Stadt erreicht wurde. Das Einzige was dabei häufig stört, ist die strenge Forderung der Ostung der Kirchen, wodurch diese oft schräg zu dem sonst so klaren Achsensystem zu stehen kommen. Es scheint mir aber darin ein besonderer Beweis für die sich im Mittelalter bereits durchsetzende übergeordnete raumkünstlerische Anschauung zu liegen, daß schließlich doch recht oft über die Orientierungsforderung der Kirche zur Tagesordnung übergegangen wurde und diese sich in ihrer Lage dem Hauptachsensystem anpassen mußte.

+ Für die Rekonstruktion von Neidenburg wurden die Steinbrechtschen Arbeiten und genaue neuzeitliche Vermessungen benutzt.

+ Bild 1-3 sind gezeichnet von Reg.-Baumeister Tucholski, Bild 4-6 von Dipl.-Ing. Georg Münter.